论下里巴人

金道行
(三峡大学 文学院, 湖北 宜昌 443002)

摘 要: 本文探幽溯源, 对历来关于"下里巴人"的种种阐释加以辨析, 从而提出它是口耳相传于三峡地区的巴族民歌, 相当于"风雅颂"的"风"歌, 即"巴风"的观点。风格特异的土家族薅草锣鼓、丧鼓歌、哭嫁歌、竹枝词、五句子等就是古代巴风传承的遗韵。本文还运用分析心理学的"原型"理论阐释了"下里巴人"的文化心理。

关键词: 下里; 巴人; 巴风; 原始意象
中图分类号: G 127. 63SX 文献标识码: A 文章编号: 1009-1769(2002)05-0013-07

"下里巴人"最初是稍后于屈原的战国时人宋玉说出来的, 见他的《对楚王问》: 客有歌于郢中者。其始曰下里巴人, 国中属而和者数千人。其为阳阿薤露, 国中属而和者数百人。其为阳春白雪, 国中属而和者不过数十人。引商刻羽, 杂以流徵, 国中属而和者不过数人而已。是其曲弥高, 其和弥寡。[1]

历来对于"下里巴人"的理解, 认为是"古民间通俗歌曲"(见《辞源》), 几乎是没有异议的。依据是唐人李周翰的《文选》注: "下里巴人, 下曲名也。"而是哪里的"下曲"? 是泛指, 还是专指呢? 这就众说纷纭了。本文想提出一个明确的见解, 并从文化心理上加以阐释。

一、下里巴人的文化内涵

对下里巴人的理解, 看来集中在"下里"上。有认为"下里"是歌曲名的, 于是今人的文本上就有了"《下里》《巴人》"的标点法, 已为普遍接受。那么《下里》是什么歌曲呢? 便又有了"巴歌"说和"楚歌"说。如饶学刚先生就认为宋玉答楚王问中"客有歌于郢中"的四种歌曲都应该"概括称之为巴人歌"。他的依据是陆机《文赋》的李善注"下里, 俗之谣歌也", 还有《太平御览》里把"下里"写作"下俚", 注为"乡歌俚调也", 把"下里巴人"写作"巴人下里", 解为"巴人之下里", 即"巴人的乡歌俚调也"。他还依据南朝梁简文《与湘东王书》: "故玉徽金铣, 反为拙目所嗤; 巴人下里, 更合郢中之听。"和唐代薛用弱在《集异记·王之涣》: "巴人之下里", "此辈皆潦倒乐官, 所唱皆巴人下里之词耳, 岂阳春白雪之曲俗物敢近哉?"他又说道: "下里"是"泛指乡下和田野, 巴人在田间唱的""田歌"。[2]

"楚歌"说。如《中华活叶文选》注《下里》《巴人》就是指"楚国当时的俗曲"[3];《古文观止译注》也说"《下里》《巴人》: 楚国的通俗曲名"[4]。张正明先生有所不同的是, 他认为"《下里》大概是楚歌,《巴人》无疑是巴歌。"[5] 可见, "巴歌"也好, "楚歌"也好, 都是把《下里》和《巴人》看作两种歌曲名。

对"下里"的另一种看法, 是把它当作方位。罗来国先生对"下里"的方位作了考证, 认为: "下里当指春秋时的陨邑(陨乡)、战国的竟陵邑为中心的平原(陨邑、竟陵为同治异名, 在今湖北潜江县西北境)。"他还从"客有歌于郢中(国中)"的"郢中"或"国中"为"中心坐标"看, 潜江在荆州(楚国国都纪南城)的东边, 也是都城的下边。他引用东汉陈琳《答东阿王笺》的话: "夫听白雪之音, 观绿水之节, 然后东野巴人, 蚩鄙益著。"其李善注曰: "东野, 下里之音也。"由此看出, "下""东"之义一也。[6]

我以为饶学刚先生将"下里巴人"看作是"巴人歌"是难能可贵的, 但他把"下里"分出来, 单独说《下里》是"田歌", "乡歌", "乡间田野歌、农家生活歌"或"通俗歌谣"等[7], 就没有必要了。其实, "下里"就是乡里, 它是对国都"郢中"之"上"而言, 对"城里"而言。宋玉是应对楚王说话, 语境十分清楚。"下里"与"巴

收稿日期: 2002-03-04
作者简介: 金道行(1937-), 男, 湖北武汉人, 三峡大学文学院教授, 主要从事写作心理学研究。

人”是修饰与限制的关系,犹如说“下面乡下的巴歌”,二者不能分开。所以李周翰就只在“下里巴人”下注释为“下曲名也”,实为一个整体。《说文》释“下:底也”;释“里:居也”。至今的土家族土语说“里”即“地”之意。据调查,长阳土家族自治县带“里”的地名就有15处,如里坪、里巷、里半冲等。那么李善说的“东野,下里之音”与李周翰说的“下里巴人,下曲名也”是一个意思。史载三峡地带的“巴落”也就是“巴人里落”。

把“下里”当成歌名,可能是由于与宋玉后面排列的《阳阿》《薤露》和《阳春》《白雪》对应有关。诚然,《阳阿》等歌曲在典籍里已有记载,而“下里”之歌却无有提及。而且宋玉还说了“属而和者不过数人”的“引商刻羽……”,仅在词语上又如何对应呢?可见类推是不行的。

至于把“下里”看做楚歌,或者把“下里巴人”看做“古代楚人在农田劳作时唱的歌”[8],都是只依古代巴楚文化交融的片面推断,以至抹煞了巴文化在古代的独立地位和巨大影响。

“巴人”是一个古老的民族。《后汉书》载:

> 巴郡南郡蛮,本有五姓:巴氏、樊氏、瞫氏、相氏、郑氏。皆出于武落钟离山。其山有赤黑二穴,巴氏之子生于赤穴,四姓之子皆生黑穴。未有君长,俱事鬼神,乃共掷剑于石穴,约能中者奉以为君。巴氏子务相乃独中之,众皆叹。又令各乘土船,约能浮者当以为君。余姓悉沉,唯务相独浮。因共立之,是为廪君。乃乘土船从夷水至盐阳……廪君于是君乎夷城,四姓皆臣之。廪君死,魂魄世为白虎。[9]

巴国的出现,是到了夏商以后。夏代始年约为公元前2070年。据《殷墟文字丙编》记:“武丁妇好伐巴方”,《殷契粹编》有五片刻有“巴方”二字。按巴方是夏商周朝对地方小国的称呼。《华阳国志·巴志》载:“周武王伐纣,实得巴、蜀之师,著于《尚书》。”“武王既克殷,以其宗姬封于巴,爵之以子。”战国以后,秦、楚、巴间的战争规模都很大,公元前361年,楚占领巴汉中、巫、黔中等地,公元前316年秦才灭巴,却“以巴氏为蛮夷君长”,仍生活在巴国原地。

《后汉书》和《华阳国志》所载巴人活动的地域,是在清江流域,武落钟离山便成了巴人的发祥地。巴国被灭,廪君蛮建立巫郡,即三峡和鄂西一带。包括巴的古都江州(重庆)、平都(丰都)、枳(涪陵)及夷陵(宜昌)等地;另一支则迁往湖南西部,为武陵蛮。在这样广大地域中活动的巴人,他们能歌善舞,弘扬着特异的巴文化,其影响所及,东邻之楚能够隔断吗?于是就有了宋玉答楚王问里说的“下里巴人”能在楚国国都郢中和者千人的壮观场面,怎么说是楚歌呢?而《山海经·海内经》明明说“西南有巴国”,又怎么把巴歌看做东边潜江以至江汉平原的歌了呢?《山海经》成书于春秋,作地于楚国中心,达于西巴,巴歌盛行的地域应该十分清楚。

“客有歌于郢中”的“客”,饶学刚先生认为“楚灭巴后,巴人就成为楚之客人了”[7],我以为存此一说也无妨。我只想说,这位“客”来自郢都以外,不管是巴人还是楚人,反正是位音乐家(乐师).他首先唱下里巴人,然后还唱阳阿……,再引商刻羽。此“客”精通音乐,一曲《下里巴人》,千人应和,很有轰动效应。再说,宋玉答问,取譬设喻,也不一定说有其人。

“下里巴人”作为巴歌的代称,在如此漫长的时间,如此广大的地域传播,发展,早已超越了国界。艺术无国界。尤其在邻近的楚蜀之间。

“下里巴人”如此流行,周天子采诗,为什么没有采进《诗经》呢?我以为,十五国风多为朝廷周围的北方诸国的诗歌,南方只有周南召南,且为大国之歌。甚至像越人歌、吴歌这样在典籍上有了记载的南方民歌也没有上《诗经》。巴歌是小国之歌,哪怕在其附近影响很大,但周天子难以深入,对南蛮之音也许也看不上,何况还有孔子大量的删诗,所以始终难登大雅之堂。下里巴人没有文字记录,它是口耳相传的最下面的巴民族的民歌。

十五国风,据朱熹说,“所谓风者,多出于里巷歌谣之作”,“民俗歌谣之诗也”。又说,“谓之风者……如物因风之动以有声,而其声又足以动物也”[10]。由此,我们也完全可以说,下里巴人就是“巴风”(朱自清先生曾把二南也称为“楚风”)。下里巴人是没有被采进《诗经》十五国风的巴风。就其“风之动”的影响而言,巴风比其他国风有过之而无不及。

由“风”,我们还可以看到“雅”“颂”。朱熹说:“雅颂之篇,则皆成周之世朝廷郊庙乐歌之辞。”雅是贵族之诗,小雅用于朝廷宴会,大雅用于国家大典。颂则是王朝祭祀祖先和神明的歌。于是,我们自然联想起宋玉说的“阳阿”“薤露”和“阳春”“白雪”,它们不就有点像是雅和颂吗?在屈原的《招魂》(有人说是宋玉作)里,就有“陈钟按鼓,造新歌些”(“扬荷”“涉江”“采菱”)的盛大歌舞场面的描写。再联想起有人说“扬荷”就是“阳阿”,那么,和者数百人、数十人的情景不就是如此吗?当然宋玉之语,仍是取譬设喻,大体如此罢了。

宋玉为我们留下了“下里巴人”的“巴风”记载,居然成了一切“里巷歌谣”或“民俗歌谣”的代表,幸甚幸甚!这决不是偶然的。

二、下里巴人的文化源流

敏泽先生说:“文化是生活在同一地区, 由共同语言共同爱好构成的精神共同体。”① 下里巴人作为从清江—三峡地域发源的巴民歌, 由于缺乏史籍记载, 我们现在能够看到的最早的歌谣是:

巴东三峡巫峡长, 猿鸣三声泪沾裳。巴东三峡猿鸣悲, 猿鸣三声泪沾衣。

这被称为《巴东三峡歌》的, 见于郦道元《水经注江水注》。郦道元系北魏时人, 离宋玉说下里巴人的战国时代远矣。再说这首歌虽咏三峡, 但句式严整, 韵律铿锵, 也不似早期民歌了。倒是载于同书的另一首《黄牛峡谣》(又名《三峡谣》):

朝发黄牛, 暮宿黄牛。三朝三暮, 黄牛如故。

四字句, 颇留古风, 与那首被称为原始歌谣的《弹歌》有近似之处。朱自清先生说:“凡是歌谣, 只要唱完就算, 无取乎往复重沓”, 假如重章叠句, 加上叹词, 便是乐章了,《诗经》便是。[11] 黄牛峡正在西陵峡上, 这首歌就要算最早的巴歌——“巴风”了。

可是, 下里巴人是能一唱千和的,《黄牛峡谣》能够吗? 于是, 我们寻找下里巴人的源头, 就更难了。根据《华阳国志》说, “巴师勇锐, 歌舞以凌殷人, 前徒殷人倒戈。故世称之曰: 武王伐纣, 前歌后舞也。”究其“武王伐纣”的是什么歌舞呢? 在汉武帝灭秦时, 巴人又“锐气喜舞”, 武帝说:“此武王伐纣之歌也”, “乃令乐人习学之, 今所谓巴渝舞也”。[12] 又据《晋书》说, 巴渝舞曲总计四章, “莫能晓其句读”。陈琳认为可见巴渝舞曲本来是用巴语唱的, 更难怪后人难觅了。我们只能说, 巴师的歌舞一定是雄壮而激越的, 是军乐, 或者如三峡——清江号子:“也喂哟吆喔也, 也喂哟吆喔也, 咳佐佐咳佐佐……起来哒哟, 伙!”“前三桡, 后三桡, 左三桡, 右三桡, 急流哦再三桡, 船儿上去罗!”[13] 这是何等气壮山河! 还有劳动号子:“阳也伙, 有也伙, 打四碓啊有也伙!”“雷恨恨, 雨淋淋, 团转跑, 无脚印。”“毛搞, 毛搞, 金银财宝; 过细过细, 羊屎, 狗屁。”[14] “一呀字的下来(哟的哟火也) 一条枪呀(喔呀喔火也), 拖刀呀手中扬(喔的喔火也)。”……至今在土家族地区盛行的薅草锣鼓和打丧鼓(跳丧舞), “南山打鼓北山应”, 气壮山河, 惊天地, 泣鬼神, 更保存了古代的巴风吧!

同事王祖芳先生曾示我一首秭归流传的《招魂词》, 也是古风犹存。特录首尾如下:

哀哀显考(妣) 兮, 归去来兮。天不可上兮, 上有云层万里; 地不可下兮, 下有九关八极; 东不可逝兮, 东有弱水无底; 南不可往兮, 南有朱溟浩池; 西不可向兮, 西有流沙千里; 北不可去兮, 北有冰雪千尺。惟原儿父(母) 兮, 返乎故里。登此堂兮, 是享是福。

……

叹魂魄, 忽散缺! 大人好似晦朔月。只望清辉长不减, 谁知庭光一旦黑……叹魂魄, 忽散缺。

生前兮徜徉, 殁后兮汪洋, 去国离乡兮赴井疆, 吊大人兮哀伤!

清酌兮酒浆, 焚檀兮飘香, 敬奠灵前兮赴井疆, 吊大人兮来尝!

今夕兮在堂, 明晨兮赴荒, 抛弃桑梓兮赴井疆, 吊大人兮凄怆!

游灵兮东向, 形散兮西往, 四顾彷徨兮赴井疆, 吊大人兮断肠!

魂飞兮飘茫, 魄降兮无常, 寂寞凄凉兮赴井疆, 吊大人兮心伤!②

我们对照屈原的《招魂》, 发现除了铺陈歌咏宫廷歌舞欢娱的豪华以外, 二者结构语言气度等竟然完全契合。例如二者都写魂归东西南北, 都不可去, 也不要上天, 也不要入地, 那么就“反故居”或“返乎故里”吧! 二者都有开篇, 有收篇; 在开头铺陈, 在结尾点题; 收篇之前, 都以急促的短句使抒情达到高潮。两首《招魂》, 究竟谁先谁后, 谁承袭谁? 其实重要的是一脉相承。且秭归的《招魂词》与跳丧舞一样歌之舞之, 似乎更带古风, 为巴独有。反正二者源于下里巴人, 这应该是肯定的。

三峡地区在八十年代发掘了一部长达 3000 余行的《黑暗传》, 从混沌初开唱起, 从问句开篇:

什么是黑暗与混沌? 什么时天黑地不清? 什么时盘古来出世? 盘古怎么把天地分? 太阴太阳怎么出? 怎么又有满天星? 怎么又有风云会? 怎么又有雨淋淋? ……

刘不朽先生将《黑暗传》与屈原的《天问》进行比较, 认为“《天问》与三峡地区流传的创世史诗(以《黑暗传》为代表) 有着很深的渊源关系”, “是三峡地区先民的宇宙观和历史观在他(屈原) 头脑中反映的产物”[15]。这是很正确的。如果到屈原的楚辞里仔细发掘, 我们还可以全面地看到与三峡的巴文化——下里巴人的渊源关系。没有下里巴人, 就没有屈原的楚辞。从这个意义上说, 似乎可以称楚辞为“巴辞”(连屈原的爱国主义似也可以称为“国际主义”)。

从来的民歌主要就是情歌, 情歌的精华构成了民歌艺术之花。下里巴人亦应是这样:

郎在鹦鹉洲,姐在清江头。虽说隔的远,同天共日头。

三月探郎是清明,情哥哥说话是真情。话儿说的好,凉水点燃灯。

这“同天共日头”,这“话儿说的好,凉水点燃灯”,比喻的自然绝妙,岂是文人作品可能有的吗?当我在“文革”前第一次采集到时,不由震惊了。这两首三峡情歌,虽然不一定是原始巴歌,但它们一定保留着下里巴人的原汁原味。

我以为,军乐、号子、跳丧、创世歌和情歌,构成了下里巴人的源头。

而饶学刚先生说的“楚地田歌”,恰恰不是下里巴人的“源”而是“流”;他考证“扬歌”就是阳阿薤露,可是阳阿薤露已是和者百人了,怎么还能是下里巴人呢?[2]

我把流传在三峡地带并影响广泛的下里巴人之流韵,概括为主要四种:

一是跳丧舞与哭嫁歌。跳丧舞土名打丧鼓,又叫“跳撒尔嗬”,在土家族家喻户晓,相沿成习,“文革”也破不了。它是一种祭奠亡人的祭祀歌,由歌师一人击鼓引唱,二歌师、四歌师或八歌师应和,边歌边舞。清道光《长阳县志》载:“临丧夜,诸客群挤丧次,擂大鼓唱曲,或一唱众和,或问答古今”,还有男女浑歌:

半夜听到丧鼓响,不管是南还是北。你是南方我要去,你是北方我要行。跳一夜丧鼓送人情。

好生些打鼓好生些应,高山大岭有人听。关公听见勒住马,和尚听见住了经。要学歌师好声音。

哭嫁歌是土家姑娘出嫁前边哭边唱的歌。哭爹娘,哭哥嫂,哭媒人,哭自己。不哭不发:

心连心,肠连肠,舍不得姊妹舍不得娘。亲亲的姊妹咧!舍不得只说舍,丢不得只说丢,难丢难舍难舍难丢好心伤。亲亲的姐妹咧!

抱着月亮哭太阳,抱着太阳哭月亮。难丢难舍难舍难丢好心伤。姐妹呀!娘呀![16]

跳丧以喜表悲,哭嫁以悲表喜。抒情多么独特!

二是薅草锣鼓。它是群体生产的田歌,有一声子、二声子……九声子,有穿号子、杂号子、扬歌子、减歌子等,唱用高腔,配以文锣鼓或武锣鼓,古事时事,花儿爱情,也即兴演唱,一直唱到“太阳往下梭,这时候不扬歌”:

吃了早饭下田来,露水打湿绣花鞋。

吃了中饭卖木瓢,一卖卖到杨家桥,杨家大姐来买瓢。长把子瓢,短把子瓢,短把子没得长把子好。我的丈夫“急着宝”,打个灶儿七寸高,怀身妇人勾不下腰。

日头下了岩,锣鼓吆了台。今儿天放早工,明儿个早点来。

穿号子是用七言四句或五句山歌(叶子)与五言四句号子(梗子)穿起来唱,唱起来何等活泼可爱:

一个姑娘十七八/一树樱桃花,哭哭啼啼回娘家/开在岩脚下。娘问女儿哭什么/蜜蜂不来采。女婿太小难当家/空开一树花。

薅草锣鼓用的是“阳锣鼓”(跳丧用“阴锣鼓”),所唱高腔被中国音乐学院音乐研究所研究员何昌林先生称为“毕兹卡三声腔”(变化音体系三声腔)。似乎是“哭死人的调子”,是“文化层次低下”的五音不全现象,“钢琴缝里”才有;然而,却是“一个古老而新奇的完全独立的音体系”,“强烈体现独特的艺术风格及其神奇魅力”(而高难度的《阳春》《白雪》、“引商刻羽、杂以流徵”只是“变化音体系四声腔”)。[16]

三是竹枝词。为巴人首创的七言俚歌。朱自清先生说:“竹枝之音,起于巴蜀。”[11]《太平寰宇记》载:“巴人之风俗皆重田神……男女皆唱竹枝歌。”刘禹锡把竹枝词就叫“巴人调”,《阴山庙赛神》:“荆巫默默传神语,野老婆娑启醉颜。日看风生庙门外,几人连踏竹枝还。”竹枝歌的唱法,是在句中穿插“竹枝”和“女儿”:

十姊妹歌(竹枝)歌太悲(女儿),别娘顿足(竹枝)泪沾衣(女儿)。邻乡地近(竹枝)巫山峡(女儿),犹似巴娘(竹枝)唱竹枝(女儿)。[17]

竹枝词在唐代刘禹锡贬谪夔州时发现后,爱不释手,学写竹枝,遂遍地风流。

四是五句子歌。这是以七言五句为一首的民歌。“五句子歌五句奇,上得天来下得地。上天能引嫦娥笑,下海能逗龙女喜。神仙听了也入迷。”五句子歌的“奇”就奇在第五句上。一般民歌都只有四句,偶数句收尾显得平稳;可是五句子歌加了一句,就陡增了奇意,奇趣,奇彩。第五句往往出其不意,出奇制胜。五句子歌是奇特的,更是独特的。有人研究五句子在鄂西、鄂东、四川、河南均很盛行,有位诗人还发现胡适早在《歌谣周刊》上写过文章,提到明代冯梦龙编的民歌集中,安徽《桐城时兴歌》23首就是五句子歌。不过刘守华先生说,“从现在的材料看来,五句子歌的集中产地无疑在鄂西土家族地区”。[18]在鄂西——三峡地带,不识字的农民都会唱或作五句子。这决不是偶然的,而是流传和耳濡目染习练的结果。

有人找到李白写的五句子诗:

白帝城边是风波,瞿塘五月谁敢过。荆州麦

熟茧成蛾,缫丝忆君头绪多。拔谷飞鸣奈妾何!

我从《古诗源》上也发现了一首竟题为《巴谣歌》的五句诗:

神仙得者茅初成,驾龙上升入太清。时下玄洲戏赤城,继世而往在我盈。帝若学之腊嘉平。

李白的五句诗写得平直,尤其是第五句未能峭拔,太少五句子的韵味,显然不是五句子歌。但我以为至少可以说明李白爱五句的形式,尽管不成功,却可见五句子歌的影响。《巴谣歌》是歌咏秦始皇寻仙药的,虽是七言五句,但不论诗句诗意诗趣也均不似五句子歌。但是,我以为,它证明了五句子歌早在战国时代就有了,且称《巴谣歌》,更说明了巴人歌在当时的影响。五句子歌独得下里巴人的遗韵,是地道的“巴风”。

五句子歌的精华是情歌:

姐儿住在花草坪,身穿花衣花围裙,脚穿花鞋花路走,手拿花扇扇花人。花上加花爱死人。

五个句子,句句不离“花”。意境美,情感美,构思美,语言美,构成了一个“花花世界”。我向来把它当做五句子歌和土家族情歌的代表作。

五句子歌可以连唱,对唱,多人接唱,叫“赶五句”。还有“排子歌”。陈洪先生说:“土家歌师们常唱排子歌,即十首五句子歌为一排(歌与歌之间不一定要求内容连贯),十排为一串。这……在我国少数民族歌谣史上是少见的,它显示了土家情歌的独具风采。”[16] 如歌词全用“姐儿”开头,就叫“姐儿排”;用“郎在”开头,就叫“郎在排”:

姐儿门前一树槐,手攀槐树望郎来。娘问女儿望什么?我望槐花几时开。几乎说出望郎来。

姐儿生得一脸麻,出门就把粉来搽。叫声姐儿莫搽粉,脸上有麻心不麻。情人眼里麻是花。

姐儿园里把花摘,蜜蜂绕绕采花来。左边打它它不走,右边赶它赶不开。越打越赶越拢来。

姐儿有个周岁郎,每晚睡觉抱上床。半夜哭着要吃奶,劈嘴给他几巴掌。我是你妻不是娘。

郎在山上薅高粱,姐在河里洗衣裳。薅一锄来望一下姐,捶一下来望望郎。下下打在石板上。

一把扇子二面黄,上面画的姐和郎。郎在这边望到姐,姐在那边望到郎。姻缘只隔纸一张。

……

由以上巴风流韵,可以推知下里巴人源于三峡的缘故,可以推知它流芳千古的必然,更可推想下里巴人“和者千人”的盛况。

三、下里巴人的文化心理

一定的文化是由心理结构积淀而成的。在这方面,瑞士心理学家荣格曾做了精湛的研究。他说:“东方人比较聪明,因为他们发现一切事物的本质皆植根于人的心理。在物质和精神未知的本质之间,存在着精神的现实即心理现实,而这是我们能够直接经验到的唯一的现实。”[19] 当我们对下里巴人探幽溯源的时候,也必须深入到它的心理现实中去。荣格的分析心理学为我们指破了迷津。

1. 原始意象的激活:释下里巴人

当我们置身于土家族人打丧鼓和哭嫁场面的时候,当我们听到三峡人喊唱山歌的时候,我们仿佛回到了远古蛮荒的时代;当我们观看大型土家族婚俗系列舞蹈剧《土里巴人》并欣赏其精巧歌词的时候,我们仿佛迷路于原始的山水之中。尤其当我们接触到这样的歌:

撒叶儿嗬——向王天子一只角,吹出一条清江河。牛角弯,弯牛角,吹出一条弯弯拐拐拐弯弯的清江河。[18]

姐儿住在架山、架岭、架梁、井架边,情哥住在背山、背岭、背梁、梁背尖。有朝一日打你架山、架岭、架梁、井架边上过,听我唱一个精精巧巧、巧巧精精的五句子歌,唱得你脚瘫手软、手软脚瘫织不得绫罗踩不得梭。[15]

我们首先感到的是新鲜、独特,耳目一新,然后才是欣赏它们的精巧和美。这是一种怎样的新鲜和独特呢?我们也说不清。我们似乎感到山的蜿蜒,水的曲折——一种原始意象如在目前。

“原始意象”的概念是荣格提出来的。荣格说:“原始意象或者原型是一种形象(无论这形象是魔鬼,是一个人还是一个过程),它在历史进程中不断发生并且显现于创造性幻想得到自由表现的任何地方。因此,它本质上是一种神话形象……它们为我们祖先的无数类型的经验提供形式。可以这样说,它们是同一类型的无数经验的心理残迹。”[19] 由此,我们的心头才为之一亮。原来,上列歌中的向王天子吹出清江河,姐儿住在架山架岭、情哥住在背山背岭,以及河的弯弯拐拐,五句子歌的精精巧巧,唱得姐儿脚瘫手软等等,无一不是亦人亦神、亦真亦幻的神话形象,是祖先“同一类型的无数经验的心理残迹”。同宗同源的民族自有“同一类型”的原始意象,这就是下里巴人总是以巴民族的独特形象和形式悦人耳目的深层原因——心理原因。

“原始意象”是荣格心理学的核心概念“集体无意

识”的重要内涵。荣格把原始人(祖先)的精神幻想活动“以大脑的解剖学上的结构遗传给我们”,使我们的幻想创造不自觉地打上原始人(祖先)的烙印,叫做“集体无意识”。他说,在我们幻想创造的瞬间,“我们不再是个人,而是整个族类”,我们的欢乐和悲哀也都是祖先在历史中重复了无数次的残余。所谓艺术,就是“从无意识中激活原始意象”,“这就是伟大艺术的奥秘”。[19]正是集体无意识,也揭开了三峡地带的民间歌谣传承下里巴人的奥秘。

于是,我们才读懂了弯弯拐拐的三峡山歌,五句子,竹枝词,跳丧,哭嫁。它们都是集体无意识的符号,是原始意象的象征。丧鼓歌里唱:“讲古要讲那盘古,身高一丈二尺五,手挽一把开天辟地斧。劈开天地分阴阳,天分日月与三光,地分五谷与杂粮。只有一桩没分好,就是人死不得还阳。”这是今人唱的么?这是集体无意识。就连屈原的《九歌》,也是巴人神话的集体无意识。闻一多先生将它改成古歌舞剧[20],我以为才是真读懂了这个作品。

2. 酒神的狂欢:释跳丧

“酒神精神”与“日神精神”原是尼采在《悲剧的诞生》里分析的两种审美方式。荣格认为,“酒神精神意味着无拘无束的本能的解放,是动物冲动和神性的爆发”,“酒神冲动导致沉醉”。沉醉构成狂欢状态,“是把个人还原为构成他的集体本能”,“人就象是林妖,上半身是神,下半身是野兽”。[19]我们看跳丧:舞者弓身弧步,弧是木弓,象征古代武士的阳刚之气;而且许多虎步,象征巴人图腾白虎的神威。这时,跳丧不已进入酒神狂欢的状态了么!

丧事应悲,可是丧鼓歌却热热闹闹,欢欢喜喜。这种以悲为喜的审美态度乃是原始人把死亡看做神化的节日的心态反映。死亡文化的核心在于寻求精神的归宿,一般以为人死归天,或人死入地(黄泉),而巴人却呼唤“魂兮归来”即“返乎故里”。有了这样的“人本”心理,还不以悲为喜吗?跳丧者唱:

尊你孝家听端详,只有人死哭不还阳。若是人死哭得还阳,鼓不打来歌不唱,大伙帮你哭一场。

歌师傅唱歌真有趣,好比风斗风白米。打开眼眼儿直梭的,糠是糠来米是米,花花儿落在二口里。

跳丧成了酒神的狂欢。这是古老的节日,也是别具风采的下里巴人。

3. 女人的诞生:释哭嫁

出嫁本是人生大喜,可是土家姑娘出嫁却兴大哭一场:

竹叶青来柳叶青,听我唱个哭五更。一更里来好伤心,把我爹妈费心情……一把筷子撒家神,哭哭哀哀出家门。

抱着月亮哭太阳,抱着太阳哭月亮。难丢难舍难舍难丢好心伤。姊妹呀!娘!

大喜与大悲,是情感的两极。大凡情感到了极限,就会回头。这就是莱辛在《拉奥孔》里说的“避免激情顶点的顷刻”的美学原则[21]。可见,土家的哭嫁决不是真哭真悲,而是以悲表喜,显得更喜——一种更丰富更美的喜。

姑娘的一生,有两次大哭。一次是出生,一次是出嫁。出生时哭出一个姑娘来,出嫁时则由姑娘哭出一个女人来。这意味着女人的诞生的大哭,该是多么复杂的心情!

哭嫁更有一番原始的意味。巴人之祖务相立为廪君后,乘船至盐阳,盐水有神女,愿留共居,廪君不许。盐神暮辄来宿,并化成虫,遮得昏天黑地,达十余天。廪君于是射杀了她。从这一则创世传说看到,巴人女神盐女演绎的是一出悲剧。那么,后世哭嫁也应该是集体无意识中的原始意象了。难怪哭嫁歌成了下里巴人的一枝独秀。

4. 本我的释放:释“喊歌”

三峡地带的山民不说唱歌,而叫“喊歌”。尤其是男歌师都用高腔,即假嗓,高精尖,人们欣赏曰“娇”。这就是“毕兹卡三声腔”。陕北信天游似乎也用高腔,但那是唱的,惟有三峡民歌是“喊”的。喊歌伴着锣鼓,惊天动地。歌师个个扯长脖子,胀红着脸,犹如公鸡引吭。这样喊歌,无疑是人格本我的大释放:

隔山隔岭又隔岩,喊个山歌甩过来。

老鸹子笑猪黑,自己不觉得。

一根金竹笋,四十八个节,四十八个枝桠,四十八匹叶,四十八个斑鸠,飞在树上歇,四十八个小伙来打猎。灌的灌枪子,灌的灌枪药。打断一只腿,挑起一只脚,一只飞到云南贵州深山老林歇。哎呀我的妈也—这回找到你也!

高亢,嘹亮,泼辣,一吐为快的喊歌,是坚韧,顽强,乐观,所向无前的性格本我的释放。喊号子,喊山歌,喊丧鼓,喊薅草锣鼓。人谓“锣鼓一响,累死撞棒(“撞棒”,方言,指莽汉,老实人)”,只知道向前冲。一个个三峡汉子的形象如在目前,这不就是“武王伐纣,前歌后舞”,“歌舞以凌殷人”的“勇锐”的“巴师”么!

“文化最终的沉淀是人格。”[19]喊歌的人格形象,又是原始意象的激活。

5. 巴人心中的阿尼玛:释“姐儿”

“阿尼玛”是荣格阐释人格心理的组成部分。荣

格认为,“阿尼玛为男子提供了心灵中理想的女子”,“它是男人精神中的女性部分,它来源于千百万年来男人对女人的经验”。[22] 由此,我想到了三峡民歌里的“姐儿”。“姐儿排”里首首以“姐儿”开头,还有好多如“十八姐儿九岁郎”,“一把扇子二面黄,上面画的姐和郎”,“隔河望见桂花坡,桂花坡上贵姐多”……正是:

五句山歌五句多,堆成山冈淌成河。无粮无麴不成酒,无郎无姐不成歌。

三峡民歌把可爱的姑娘叫“姐儿”,不象其它民歌称“妹”,这是非常独特的。“姐儿”表现了三峡人对女性尊重的心理,“姐儿”是三峡男人心爱的姑娘,即情人。而要探寻为什么有这样独特的称呼,恐怕由于“它来源于千百万年来男人对女人的经验”吧!这就是“阿尼玛”。荣格说:“阿尼玛对古代的人显形为女神或女巫”。[19] 那么,巴人世称盐水女神为“德济娘娘”,即他们的圣母,这不就是“姐儿”吗?巴人尊重女性的心理成了集体无意识,“姐儿”成了原始意象。由此我想,连屈原《离骚》里的女嬃及宋玉刻画的神女不也是“姐儿”阿尼玛吗?

下里巴人源于三峡地带,即源于巴人繁衍的地方,是有深层的心理原因的;下里巴人和者千人,其共同的审美心理也是不能忽视的。

注释:

① 敏泽著《关于美学的演讲》,据笔者1990年在北师大研讨会上的笔记。

② 王祖芳称《招魂词》为祖辈流传,王为秭归县人。

参考文献:

[1] 梁·萧统. 文选[M]. 上海:上海书店影印, 1987.
[2] 饶学刚. 楚地田歌“下里巴人”源流考[J]. 民间文学论坛, 1998, (2).
[3] 中华活页文选:一[C]. 上海:上海古籍出版社, 1979.
[4] 阴法鲁. 古文观止译注[M]. 长春:吉林人民出版社, 1981.
[5] 张正明. 土家族研究丛书总序[M]. 北京:中央民族大学出版社, 1999.
[6] 罗来国.“下里巴人”之“下里”方位考[J]. 湖北方志, 1988, (6).
[7] 饶学刚. 楚地乡歌“下里巴人”纵横谈[J]. 湖北:黄冈师专学报, 1998, (3).
[8] 徐仲舒. 论巴蜀文化[J]. 湖北民族学院学报, 1990.
[9] 范 晔. 后汉书·南蛮西南夷列传[M].
[10] 朱 熹. 诗集传[M]. 上海:上海古籍出版社, 1958.
[11] 朱自清. 中国歌谣[A]. 朱自清全集:第6卷[C]. 南京:江苏教育出版社, 1990.
[12] 常 璩. 华阳国志·巴志[A]. 刘琳. 华阳国志校注[M]. 成都:巴蜀书社, 1984.
[13] 清江船工号子[A]. 三峡民间艺术博览[C]. 西安:陕西旅游出版社, 1992.
[14] 来层林. 清江民歌是巴楚文化的硕果[J]. 三峡文化, 2001, (4).
[15] 刘不朽. 试从三峡民间文艺探《天问》之源[J]. 三峡文化研究, 1999, (3).
[16] 陈 洪. 土里巴人[M]. 北京:中国文联出版社, 1999.
[17] 彭秋潭诗注[M]. 北京:中国三峡出版社, 1997.
[18] 刘守华. 鄂西土家族传统情歌序[M]. 北京:中央民族大学出版社, 1999.
[19] 荣 格. 心理学与文学[M]. 北京:三联书店, 1987.
[20] 闻一多.《九歌》古歌舞剧悬解[A]. 闻一多全集(甲)·神话与诗[C]. 北京:开明书店, 1948.
[21] 莱 辛. 拉奥孔[M]. 北京:人民文学出版社, 1982.
[22] 赫根汉. 现代人格心理学历史导引[M]. 石家庄:河北人民出版社, 1988.

[责任编辑:刘自兵]

On “the Countrymen”

JIN Dao-xing

(*Humanities College of Three Gorges University, Yichang* 443002, *Hubei, China*)

Abstract: This paper, based on the analysis of the different kinds of definitions on “the countrymen”, puts forward the idea that “the countrymen” is a kind of folk song popular in the Three Gorges area, which is similar to “feng” songs. The unique dancing funeral, crying wedding, and bamboo branch poems are the proof of the style kept until today by ancient “ba” nationality. This paper also explains the cultural psychology of “the countrymen”.

Key Words: country; “ba” people; “ba” style; original image